

tási területünk szakértőinek bevonásával is hozzátettünk a validálás folyamatához. Ki kell azonban emelni, hogy a motivációtól eltérő kutatási területek és kutatási kérdések más, azonos jellegű, ám ugyanilyen fontos lépéseket eredményezhetnek. Fontos a körültekintés, minden apró mozzanat megvizsgálása, amiben a kutatás validálási szakaszába bevont szakértők sokat segíthetnek. Amennyiben meggyőződünk róla, hogy minden lépést megtettünk az érvényes interjú kialakításának érdekében, bizonyosak lehetünk afelől, hogy a kutatás biztos alapokra épül.

Irodalom

Cohen, L. – Manion, L. – Morrison, K. (2000): *Research methods in education*. RoutledgeFalmer, London.

Dörnyei Z. (2001): *Motivational strategies in the language classroom*. CUP, Cambridge.

Dörnyei Z. – Csizér K. (1998): Ten commandments for motivating language learners: Results of an empirical study. *Language Teaching Research*, 2, 203–229.

Elbaz, F. (1991): Research on teacher's knowledge: the evolution of a discourse. *Journal of Curriculum Studies*, 23, 1–19.

McCracken, G. (1988): *The long interview*. Sage publications.

Mezei Gabriella – Csizér Kata (2005): Második nyelvi motivációs stratégiák használata az osztályteremben. *Iskolakultúra*, 12, 30–42.

Szokolszky Ágnes (2004): *Kutatómunka a pszichológiában. Metodológia, módszerek, gyakorlat*. Osiris Kiadó, Budapest.

Mezei Gabriella

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Neveléstudományi
Doktori Iskola, Nyelvpedagógia Program

Solaris: a tükröt tartó Másik

Lem, Tarkovszkij, Soderbergh

A filmtörténetben ritkán fordul elő, hogy egyazon irodalmi forrásműből stílusában, elbeszélésmódjában, filozófiai és kultúrtörténeti vonatkozásaiban, sőt témáját tekintve is két olyan eltérő adaptáció szülessen, mint Andrej Tarkovszkij 1972-es és Steven Soderbergh 2002-es Solarisa.

Mindkét film határozottan eltávolodik a Lem-regénytől, stílszerűen úgy is fogalmazhatnánk, hogy míg Lem Solarisa a Tudomány, addig Tarkovszkijé az Erkölc, Soderberghé pedig a Szerelem körül kering. Ennek fényében joggal merül fel bennünk a kérdés: vajon miért éppen Stanisław Lem tudományos-fantasztikus regényét választották filmjük alapjául e rendezők, ha ilyen radikálisan eltérnek tőle?

Lem

A válasz magában a regényben, annak filozófiai tartalmában és tematikus összetettségében rejlik. Lem *Solaris*ának középpontjában kétségkívül egyfajta fenomenológiai indíttatású eszmefuttatás áll az emberi megismerés hatáiról, a tudományos gondolkodás eredendő és szükségszerű antropomorfizmusáról, ez azonban nem jelenti azt, hogy a filmekben dominánssá váló erkölcsi-lelkiismereti megtisztulás, illetve a szerelem újraátélésének lehetősége tematikus motívumként ne volna jelen a regényben is.

Mindössze arról van tehát szó, hogy mind Tarkovszkij, mind Soderbergh a regénynek egy olyan dimenzióját vette alapul és használta saját művészi céljaira, amelyet Lem másodlagos fontosságúnak tekintett. A szerző ezt meglehetősen rossz néven vette, nem is nyerte el egyik film sem a tetszését, holott az adaptációknak a forrásműhöz és egymáshoz képesti radikális mássága épp a regényben megfogalmazott filozófiai állítást igazol-

ja, amely szerint az ember nem tud mit kezdeni a számára ismeretlen, másfajta világokkal: „Tükröket akarunk, saját eszményített képünket keressük.” (Lem, 1977, 76.) Tarkovszkij számára a *Solaris* saját művészi hitvallásának, értékrendjének, az általa örökölt kulturális hagyományoknak a tükre, mint ahogyan Soderbergh *Solarisa* is híven tükrözi azt a kulturális és filozófiatörténeti kontextust, amelybe beleágyazódik.

A regény egyébként valósággal kínálkozik a megfilmesítésre, hiszen cselekményének középpontjában a főhős és saját tudatalattijának valóságként érzékelt kivételése, illetve a főhősnek ezzel való interakciója áll. A pszichoanalitikus megközelítés szerint épp ezért a *Solaris*, ha nem is álomként, de az álom metaforájaként értelmezhető, ami tökéletesen illusztrálja a freudi álomelmélet azon tételét, amely szerint az álom annak a vágnak a kifejeződése, hogy a szubjektum visszakerüljön fejlődésének egy korábbi, teljes kielégültséget biztosító szakaszába, ahol „képzet és észlelés között még nem tudunk különbséget tenni, vagyis az észlelés és tudat rendszere még nem differenciálódott”. (Baudry, 1999, 17.) Az álomban ugyanis a tudattalanban raktározott emléknymok és a gondolati képzetek észlelésként jelennek meg, ezért fogjuk fel az álmot valóságként, és Kelvin is ezért tekinti halott feleségének képmását valóságosan létező személynek, akihez érzelmileg kötődik, s akit önálló, az eredeti Harey-től eltérő identitással ruház fel.

Ezt az értelmezést látszik alátámasztani az is, hogy a regényben számtalanszor utalnak a történetek álomszerűségére, a „vendégek” álmokból születő létére. Ha pedig figyelembe vesszük Jean-Louis Baudry elméletét, aki szerint az álom mellett egyedül a mozi apparátusa képes „észlelésként felfogott képzetek érzékelését nyújtani” (Baudry, 1999, 21.) akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a regény aligha tudta volna elkerülni, hogy megfilmesítsék. Hiszen már az első oldalon – a *Solarisra* vezető út leírásában – számos olyan kijelentést találunk [„A szkafander felfűvódott, és moccanni sem engedett többé. [...] Szemem lassan hozzászokott a sötétséghez. [...] Mereven álltam a légpárnák közt, csak magam elé nézhettem.” (Lem, 1977, 5.)], amely egyszerre emlékeztet bennünket a mozi és az alvás szituációjára. A sötétség, a viszonylagos mozgásképtelenség és passzivitás nemcsak az alvás, hanem a moziélmény létrejöttének is elengedhetetlen feltétele, így a regény nem csupán az álom, hanem a mozi apparátusának metaforáját is tartalmazza.

Észlelés és tudat elkülöníthetlenségének gondolata azonban a pszichoanalitikus értelmezéstől függetlenül is a regény központi témája, hiszen voltaképpen az ebből fakadó érzékszervi alapú, antropomorf gondolkodás teszi lehetetlenné a *Solaris* jelenségeinek megértését. A szolarisztika mint tudományág kudarcát az okozza, hogy a tudósok a bolygó alakjában a Kozmosszal, az emberi fogalmakkal definiálhatatlan, emberi léptékkel mérhetetlen ismeretlennel találják szembe magukat. Az ember azonban természetéből fakadóan nem tud megszabadulni attól, hogy saját kategóriáiban, saját fogalomrendszerében gondolkodjon, hogy az őt körülvevő világ jelenségeit érzékszervein szűrje át, és törekedjen azok okainak megértésére, noha éppen ez az érzékszervi benyomásokon alapuló, „földhözragadt” gondolkodás szab gátat a megismerésének.

A *Solaris* tehát tulajdonképpen a husserli idealista fenomenológia tudományos eszményét, a végső igazolást tagadja. Husserl filozófiájában létezik egy olyan mező, az ún. transzcendentális szubjektivitás, ami „minden értelemtulajdonítás és értelemigazolás eredeti tartománya”. (Husserl, 1997, 63.) Ennek a transzcendentális-fenomenológiai szférának az elsajátítási módszere a fenomenológiai redukció, amelynek révén „a mundán szubjektivitástól (az embertől) a transzcendentális szubjektivitáshoz emelkedünk”. (Husserl, 1997, 64.) Az így létrejövő transzcendentális én már nem ember-én, aki önmagát reális tárgyként érzékeli egy eleve adottnak vélt világban, hanem egy abszolút módon önmagában és önmagáért létező szubjektum, aki a világ létének érvényességét kölcsönöz. Eszerint a gondolatmenet szerint a tapasztalati világ jelenségei a szubjektum tudati korrelátumainak tekinthetők. Ha ez az ismeretelméleti koncepció helytálló volna, akkor a *Solaris* nem jelentene megfejthetetlen rejtélyt a tudósok számára. Az ember azonban nem tudja

felfüggeszteni a tapasztalati világ létében való hitét, mint ahogy azt a természetes beállítódását sem tudja megváltoztatni, hogy önmagát reális érvénnyel ruházza fel.

Heidegger a megismerő alanynak és az őt körülvevő, a megismerés tárgyát képező világnak ezt a közös ontológiai előjelen alapuló egybetartozását a világban-való-lét fogalmával fejezte ki. Ez a világban-való-lét teszi végessé az emberi megismerést, ezáltal tagadja a végső igazolás eszményét. Végső igazolás híján azonban nem beszélhetünk egy jelenség lényegének, okainak megcáfolhatatlan megértéséről, pusztán lehetséges értelmezésekről. Ezt bizonyítja az is, hogy Solarisszal kapcsolatban számos, gyakran egymásnak ellentmondó hipotézis látott már napvilágot, amelyek mind más és más értelmezései a bolygó életvékenységeinek. A tudósok azonban nem hajlandók lemondani a végső igazolás eszményéről, nem ismerik fel, hogy az emberi megismerés sajátosságai lehetetlenné teszik egy teljes mértékben ahumanoid civilizáció jelenségeinek abszolút érvényű megértését.

Meglehetősen ironikus, hogy a pozitív tudományok eme lehatároltságának elfogadását végül azoknak a „vendégeknek” a megjelenése idézi elő, akik valóban a Solarison tartózkodó tudósok tudati korrelátumainak tekinthetők, jóllehet nem a husserli transzcendentális, hanem a természetes belsőlélektani beállítódás értelmében, ami nem függeszti fel a lélektani realizmust. A „vendégek” a tudósokat egyedül önmaguk megismerésében segítik, és az így bekövetkező „szókratészi fordulat”, a kozmológiai spekulációkat felváltó emberközpontúság teszi végül lehetővé a kapcsolatfelvételt. A kommunikáció csak akkor válik lehetségessé, amikor a bolygót máságában fogadják el, és tudományos meghódítása helyett kizárólag arra törekednek, hogy saját emberi tapasztalataikat megosszák vele.

A regény ily módon saját maga igazolja az adaptációkban testet öltő eltérő értelmezések létjogosultságát. Tarkovszkij szemében egyébként bármely irodalmi mű megfilmesítése etikai kérdésnek számított, így komoly elvi-erkölcsi megfontolások állnak annak háttérében, hogy a *Solarist* a saját szubjektív szűrőjén keresztül vitte filmre. Ő maga így nyilatkozott erről egy interjújában: „Ha egyszerűen nem vagyunk képesek arra, hogy a nézőre saját tapasztalata erejével hassunk, mint az irodalomban, akkor (a filmről van szó) már becsületesebb a saját tapasztalatunkról beszélnünk. Az, hogy egy irodalmi művet filmkockákba ’öntünk’, azt jelenti, hogy el tudjuk mesélni a vásznon az irodalmi forrásműről alkotott saját verziókat, a saját olvasói verziókat.” (*Interjú Tarkovszkijjal...*)

Tarkovszkij

Tarkovszkij olvasói verziójában a *Solaris* tudományos-fantasztikus jellege szinte teljesen elvész, és filmje egy belső átalakulás, spirituális megtérés történetévé válik. Tarkovszkij *Solaris*ának ilyen jellegű értelmezéséhez azonban elengedhetetlen a rendezői életmű ismerete, a filmművészetben ugyanis talán egyetlen alkotó sem büszkélkedhet hozzá hasonlóan koherens életművel. Hét nagyjátékfilmjét gyakran jellemzik egyetlen óriási mű hét fejezeteként, amellyel Tarkovszkij azt a célt kívánta szolgálni, hogy a modernitásban megsemmisülő orosz ortodox tradíció vallási, kulturális és erkölcsi értékeit újrateemtse. Filmjeinek központi témája ennek megfelelően a modernításban láthatatlanná lett spirituális transzcendencia láthatóvá tétele. A *Solaris* is erről szól: Kelvin fejlődéstörténete azt mutatja be, hogyan válik a modern technikai civilizáció kiüresedett, tradicionális értékek nélküli, magányos emberéből a saját lelke legmélyével, a megmagyarázhatatlannal való találkozás révén egy erkölcsileg megtisztult, a közösségbe beilleszkedni tudó etikai személyiség. Tarkovszkijnál tehát – Lem regényétől eltérően – Kelvin befelé forduló öntapasztalása nem a tudományos megismerés végességének felismeréséhez, hanem magának az erkölcsi mértéknek nem ismerő tudománynak az elutasításához vezet.

A legjelentősebb változtatás a regény cselekményéhez képest a filmet keretbe foglaló otthoni, földi jelenetek beiktatása, azonban éppen ezektől válik spirituálisan értelmezhetővé a történet. Kelvin utazásának kiindulópontja – konkrét és átvitt értelemben egyaránt

– a földi otthon, a földi közösség apjával, nagynénjével és a természettel. Ez a környezet a modernitás előtti erkölcsi értékek hordozója, Kelvin azonban idegenül mozog benne. Ahogyan azt az apjával való beszélgetésből is megtudjuk, képtelen a kommunikációra, pedig ez lenne a tradíció átörökíthetőségének előfeltétele. Kelvin a technikai civilizáció individuuma: csak a tényekben, a tudomány mindenhatóságában hisz. A Solarisra érkeve azonban kénytelen szembenézni saját tudatalattijával, megelevenedett lelkiismeretével, és ennek az élménynek a hatására megtagadja addigi érzéketlen racionalitását. Halott feleségének a Solaris gondolkodó óceánja által megelevenített képmását egyre inkább élő embernek tekinti, akihez – paradox módon – valódiabb érzések fűzik, mint az igazihoz. Hareynak kulcsfontosságú szerepe van Kelvin átalakulásában: gyakorlatilag Szókratész daimónjához hasonlítható, aki a lelkiismeret belső hangjaként az erkölcs bensővé válását segíti.

Kelvin átalakuló karakterének filmbéli ellenpontja Sartorius: ő mindvégig hisz a racionalitás legyőzhetetlenségében, és nem hajlandó elismerni, hogy – végső igazolás híján – a pozitív tudomány óhatatlanul kudarcot vall a Kozmosz, a Másik megismerésében. Kettejük konfliktusa abban a jelenetben éleződik ki, amikor Kelvin térdre borulva átöleli az emberi érzelmeket valló Hareyt, Sartorius pedig dühösen ráripakodik, amiért „elveszítette a valóságérzékét”. Kovács András Bálint nem véletlenül nevezi elemzésében Kelvint „ellen-Faustnak”, (*Kovács és Szilágyi*, 1997, 133.) hiszen a filmben Sartoriust többször is Faustnak titulálják.

Kelvin belső átalakulása végül saját maga és az emberiség megváltásának, sőt a tudományos probléma megoldásának is a kulcsa. Erkölcsi megtisztulása révén kiszabadul addigi cselekvésképtelenségéből, és a közösségteremtő szerep felvállalásával istenivé magasztosul: azzal, hogy képes volt a megfoghatatlannal, saját lelkével, és ezen keresztül a transzcendenciával való kapcsolatteremtésre, képessé válik a lélekhez hasonlóan megmagyarázhatatlannak elfogadott Másikkal, így a többi emberrel és a Solarisszal való kapcsolatteremtésre is. Ezt a tudást az emberiségnek átadva megválthatja őket elszigetelt magányukból, megtaníthatja őket az egymás iránti szeretetre, és így létrejöhet az a közösségbe tartozás érzése, amire Tarkovszkij a modernitás individuumokra épülő világában mélabús nosztalgiával tekint.

Kelvin megtérését kísérő lázalmának nem véletlenül része feleségén kívül halott anyja is: az anya figurájával való újraegyesülés a pszichoanalitikus értelmezés szerint az egyénnek a szimbolikus rend előtti idillbe történő visszatéréssel a modernitást megelőző kor idilli állapotát hozza vissza. Kelvinnek azonban a spirituális révbe érésért cserébe áldozatot kell hoznia. Ismét elveszíti feleségét, a befejező jelenet – talányossága ellenére – mégis pozitív végkicsengésű: akár visszatér a Földre, akár nem, hazatérése akár megmarad a Solaris tudatóceánján lebegő fantáziaképnek, akár valóra válik, Kelvin már visszatért a gyökereihez, már képes azonosulni az apja által vallott tradicionális erkölcsi értékekkel, és már ismeri a közösségbe való beilleszkedés módját is.

Tarkovszkij filmjének elemzésénél nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt az egyéni stílust sem, amely alkalmas ennek a mély gondolatiságnak a közvetítésére. A rendező stílusának egyik legmeghatározóbb jegye „az idő múlását a filmkockákon belül kifejező ritmus”. (*Tarkovszkij*, 2002, 113.) Az időszervezés nála nem elsősorban a montázon keresztül valósul meg, hanem az egyes filmképekben megörökített idő által. Mindez összefügg Tarkovszkij azon törekvésével, hogy filmjeit minél élményszerűbbé, közvetlenebbé tegye, és a nézők inkább átéljék, semmint értelmezzék őket. Ez indokolja a hosszú beállításokat, amik gyakran a kép mélységébe belekocsizó kameramozgással válnak még hangsúlyosabbá: a néző általuk tudja élményszerűen átélni, és ezáltal magáévá tenni azt a meditatív-kontemplatív attitűdöt, amely így egyszerre lesz a filmkészítőnek, a film szereplőjének és a film nézőjének sajátja, és ami előfeltétele a transzcendentális-szimbolikus tartalom megnyilatkozásának. Kitérő példák erre a film elején, a természetes kör-

nyezetben játszódó hosszú beállítások, a modern civilizáció monotonitását éreztető autóút, vagy magának az óceánnak a képei.

Ez a képkomponálási mód tökéletes összhangban van a deleuze-i filmelmélet idő-kép fogalmával. Ez az elbeszélésnek egy olyan új formáját jelöli, amely közvetlen módon képes gondolatok, illetve „érzékfeletti, virtuálisan létező világok megjelenítésére”. (Kovács, 1997, 49.) Ez az elbeszélésmód azonban már tudatosan reflektál arra, hogy ily módon nem a tapasztalati valóságot ábrázolja, hanem folyamatosan álom és valóság, transzcendentális és empirikus szféra határán mozog. A *Solaris*ban ennek az elbeszélői magatartásnak a leghangsúlyosabb megnyilvánulása az a körsvenk, amely kiindulási pontjára visszaérve teljesen más tárgyakat mutat, mint a kameramozgás kezdetekor. Ugyanerre példa az az irreális térszervezés, amely Berton meghallgatásának felvételein, illetve akkor figyelhető meg, amikor Kelvin az állomás körfolyosóján megpillantja az első „vendéget”.

Tarkovszkij élményszerűsége törekvésének másik hozadéka, hogy azok az általa használt szimbólumok sohasem szimbólumokként jelennek meg, hanem nagyon is anyagszerűen; úgy is fogalmazhatnánk: sohasem jelekként, hanem eleve adott jelentéseként. A *Solaris*ban ilyen szimbólumokként funkcionálnak például a kulturális jeltárgyak: mindig van valamilyen dramaturgiai beágyazottságuk, ám ezen felül szimbolikus jelentéssel is feltöltődnek. Leghangsúlyosabbak az állomás könyvtárának kulturális emblémái: a dekorációként szolgáló milói Vénusz, Breughel festménye, a *Hamlet*ből és a *Don Quijote*-ből vett idézetek, Bach orgonamuzsikája, mind az emberiség letűnt korszakának, a tradicionális kultúrának az alkotásai, amelyek a modern civilizáció sivárságával szemben a régi kor iránti nosztalgiát jelképezik. Kelvin kabinjában pedig ott találjuk Rubljov Szentháromság-ikonját, amely nemcsak a láthatatlan transzcendentális szféra láthatóvá válásának szimbóluma, hanem egyben önreflexív gesztus is, utalás Tarkovszkij Rubljov-filmjére.

A kommunikáció csak akkor valószínűleg lehetséges, amikor a bolygót másságában fogadják el, és tudományosan meghódítása helyett kizárólag arra törekednek, hogy saját emberi tapasztalataikat megosszák vele.

Hasonló, dramaturgiai jelentésű motívum az eső, a ló vagy az otthonról hozott föld, amelyből a film végére egy növény bújik elő. Ezek a természettel való közösség, az ártatlanság szimbólumai. De ugyanilyen szimbólum maga az óceán, ami a film folyamán a lélek belső világának jelképévé lép elő. A legleplezetlenebb metaforikus elem a fekete-fehér/színes jelenetek lelkiállapotot tükröző váltakozása, de még ezeknek a kontrasztjai is erősen tompítottak: a Kelvin utolsó otthon töltött perceit bemutató jelenetben például a szín eltűnése fokozatos, a váltás alig észrevehető a hajnali fények egyébként is mindent szürkére redukáló tompasága miatt.

Tarkovszkij szimbólumalkotása egyébként a filmelmélet fenomenológiai megközelítésének alap gondolatát tükrözi, miszerint a film elsődlegesen mindig karnális élmény, és csak ezt követően reprezentáció; a reflektált jelentés mindig a test és a tudat kommunikációjának eredményeképpen jön létre. (Sobchack, 2004) Ez a gondolat viszont abból a tételből indul ki, hogy a világban-való-lét megelőzi a reflexiót, és ezen a ponton ismét szubjektum és objektum, észlelés és tudat, Én és a világ egybetartozásának heideggeri fogalmával találkozunk. A világban-való-lét fogalmának azonban Tarkovszkij filmjében a megismerés lehatárolása mellett egy másik aspektusa is érvényesül, ez jelenti ugyanis a közös alapot a más emberekkel való együtt-léthez is, és ennek felismerése teszi képessé Tarkovszkij hősét a közösségbe való beilleszkedésre. A heideggeri fogalom eme dimenziójának előtérbe kerülése azt mutatja, hogy Tarkovszkij még az eredeti regény filozófiai vonatkozásait is igyekezett az orosz ortodox tradíció közösségi szelleméhez igazítani, ami megerősíti az értelmezés tükörkép jellegét.

Soderbergh

Soderbergh filmje, ha lehet, még messzebb távolodik az eredeti regénytől. Az ő *Solarisa* az örökké tartó szerelem története. Tarkovszkijhoz hasonlóan Soderbergh sem akart klasszikus sci-fit készíteni, bár az 1972-es és a 2002-es *Solaris* között – épp Tarkovszkij filmjének hatására – Ridley Scott *Szárnyas fejvadásza* radikálisan megújította a műfaji kánont. Soderbergh filmje emiatt közelebb áll a műfajisághoz, mint Tarkovszkijé, jól lehet a sci-finék egy szerzői stílusselemeivel átszőtt változatát képviseli.

A legfőbb ok, ami miatt Soderbergh is tartózkodott attól, hogy egy alapvetően a látványvilágra épülő, konvencionális sci-fit készítsen, az, hogy Tarkovszkijhoz hasonlóan őt sem a tudományos probléma foglalkoztatja. Sőt, Soderbergh *Solaris*ában egy szó sem esik a bolygóval való kapcsolatteremtés lehetőségéről, illetve a bolygó megismerését célzó tudományos kutatásokról. Soderbergh azonban nem is a főhős erkölcsi megtisztulását helyezi filmje középpontjába, hanem Kelvin és felesége kapcsolatát. Noha alapjában véve az ő filmje is egy lélekben lejátszódó történetet mutat be, Tarkovszkij hősetől eltérően az ő Kelvinje a lelkiismeretével való megbékélés hozadékaként nem valamiféle spirituális megvilágosodást nyer, hanem – életének feláldozása árán – lehetőséget a szerelem újraélésére. Tarkovszkij az eredeti regényhez képest talán kissé elnagyolta Kelvin és Harey kapcsolatának ábrázolását, Soderbergh azonban azzal, hogy filmjének jelentős részét a Kelvin és Rheya földi együttlétét felelevenítő flashbackek töltik ki, olyannyira nagy hangsúlyt fektet a szerelmi történet bemutatására, hogy a film szinte közelebb áll a melódráma, mint a sci-fi műfajához.

A szerelmi szál előtérbe helyezésével párhuzamosan – vagy talán annak következményeként – újabb lényeges eltérés is kirajzolódik Soderbergh és Tarkovszkij *Solarisa* és az eredeti regény között: amíg Lem regényének és Tarkovszkij filmjének hőse egyértelműen Kelvin, Soderbergh *Solaris*ában kérdésessé válik a férfikarakter központisága, a nő ugyanis sokkal dominánsabb lesz. Korcsog Balázs ezt úgy értelmezi, mint „kísérletet a *Solaris* ’nőiesítésére’”. (Korcsog, 2003, 58.) Ugyancsak ő hozza fel ennek igazolására a névváltoztatást: Tarkovszkij Harey-ja itt Rheya. Noha ez a változtatás nem Soderbergh találmánya, mert már a regény angol fordításában is a Rheya név szerepelt, mégis van némi relevanciája a film kapcsán. Korcsog a névben pusztán a nő istennővé emelésének gesztusát látja, a feminista megközelítés azonban ennél sokkal nagyobb jelentőséget tulajdoníthat a névnek. Rheya a görög mitológiában titánisz, akinek férje, Kronosz – Zeusz kivételével – minden gyermekét lenyelte, mert attól tartott, hogy valamelyikük megfosztja őt a hatalmától. A filmbéli Rheya szintén férje miatt veszíti el gyermekét, így a feminista értelmezés szerint az a végkifejlet, hogy a Rheyával való újbóli egyesülés kedvéért Kelvin lemond arról, hogy visszatérjen a Földre, és ezzel lemond magáról az életről is, ugyanolyan közvetett anyai bosszúnak tekinthető, mint Rheya azon cselekedete, hogy Zeuszt megmentette apjától, ezzel előidézve Kronosz bukását.

A film nőközpontúságát támasztják alá a flashback-jelenetek is. Nemcsak azért, mert ezekben a jelenetekben egyértelműen a nő érzelmi dominanciája, irányító szerepe érvényesül, hanem azért is, mert Tarkovszkij Harey-jától eltérően ezeknek a flashbackeknek egy része Rheya saját emléke. Ez lényeges változtatás ahhoz a nőalakhoz képest, aki szinte semmilyen emlékkal nem rendelkezik önmagáról, és a saját öngyilkosságáról is csak Sartorius és Kelvin elmondásából értesül. Tarkovszkij filmjében Harey – minden emberi érzelve ellenére – önálló identitás nélküli lény, hangsúlyozottan Kelvin függvénye. Rheya azonban egyre függetlenebb Kelvintől, és egyre tudatosabban reflektál saját létezésére, így sokkal inkább tekinthető autonóm személyiségnek, mint Harey.

A nő középpontba kerülésével egyidejűleg a férfi karaktere periferezálódik. Tarkovszkij Kelvinjéhez képest sokkal alacsonyabb státuszú: nem múlik rajta a szolarisztika jövője, nem tud, és nem is akar kapcsolatot létesíteni a bolygóval, és arra sem törekszik, hogy

bármilyen megoldást találjon a legénységet gyötrő „vendégek” ellen. Cseppet sem aktív hős: az egyetlen általa felkínált út a menekülés.

A mellékszereplők karaktere is megváltozik. Tarkovszkij fausti Sartoriusából semleges tudós nő lesz, aki csak annyiban Kelvin ellenpontja, hogy a meneküléssel szemben ő a maradás mellett kardoskodik, de elzántságát nem annyira a tudomány mindenhatóságába vetett hitéből, mint inkább emberi hiúságból meríti. Soderbergh Sartoriusa számára a bolygó nem a tudományos megismerés célja, hanem legyőzendő ellenfél, így benne fel sem merül a kapcsolatteremtési kísérlet, kizárólag a „vendégek” likvidálásának alternatívája. Igen markáns különbség van Tarkovszkij Snautja és remake-beli megfelelője, Snow között. Snaut, aki az eredeti filmben egyfajta rezonőr szerepet tölt be, a filozófiai elmélkedések megszólaltatója, itt egy félőrült kamasz, akiről ráadásul film végi csattanóként kiderül, hogy az eredeti Snow-t meggyilkoló másolat. Ezzel a csavarral egyébként – csakúgy, mint a tudós nőnek az óceánnal szembeni ellenséges magatartásával – Soderbergh a sci-fi műfaji sztereotípiáihoz közelít, amikbe beletartozik az is, hogy az idegen lényeket, idegen civilizációkat szükségszerűen ellenségesnek mutatják be. Snow másolatolta ugyanakkor azt a feltételezésünket is megerősíti, hogy Soderbergh „vendégei” sokkal önállóbbak, mint Tarkovszkijéi, hiszen Snow esetében már azt sem tudjuk, kinek a tudata hozta őt létre, mégis képes arra, hogy autonóm személyiségként gondolkodjon és cselekedjen.

A film gondolatisága a regényhez és Tarkovszkij *Solaris*ához képest jóval kevésbé összetett. Jelzésszinten itt is megjelenik Kelvin eredendően nihilista, bárminemű transzcendencia létét tagadó filozófiája, de a rendező ezt is inkább a feleségével való konfliktus ábrázolására használja fel, szembeállítva Rheya erősen spirituális beállítódásával. Természetesen Soderbergh filmjében is lezajlik a főhős átalakulása, de kevésbé markánsan, és sokkal közvetlenebb, inkább érzelmi, mint spirituális-gondolati jelleggel. A filmben talán a leghangsúlyosabban exponálódó filozófiai gondolat az eleve elrendeltség kérdése, amely viszont sem a regényben, sem Tarkovszkij filmjében nem merül fel. Rheya szerint Kelvinnel sosem lehetnek boldogok, mert akárhány lehetőséget kapnak, kapcsolatuk sorsszerűen mindig az ő öngyilkosságába torkollik. Ezt az álláspontot Kelvin nem hajlandó elfogadni, és a film végül is őt igazolja: ha egy nem evilági szférában is, de megtalálják a boldog együttlét módját. Elmondhatjuk tehát, hogy Soderbergh filmjében is jelen van a transzcendencia, ám az mindig az érzelmi szálnak rendelődik alá.

A remake elemzésekor az elbeszélés mód sajátosságait is célszerű megvizsgálni. Először is ki kell emelni, hogy Tarkovszkij *Solaris*ától eltérően itt egy nem-lineáris, idősíkokat váltogató narrációról van szó. Ezenkívül a klasszikus hollywoodi elbeszélés mód néhány jellemző vonása is felfedezhető a történetmesélésben: ilyen a film többi részéhez képest feltűnően informatív és koncentrált expozíció, illetve az előrevetítő motívumok – mint például a vérfoltok, a pirulák vagy a sokat idézett vers – hangsúlyos szerepe.

A film bizonyos fokú szerzőisége leginkább a vizuális stílus, a formanyelvi eszközök terén jelentkezik. Soderbergh mind a díszletek, mind a színárnyalatok megválasztásánál minimalista stílus kialakítására törekszik: nem zsúfolja tele a teret a tudományos-technikai képzelet művi kelléktárával, és a színeket is a szürke és a kék futurisztikus és egyben víziószerű képzetet keltő árnyalataira redukálja. Térszervezésében sem tekinthető konvencionálisnak, de nem is olyan radikális, mint Tarkovszkij. Ha az ő térszervezését irracionálisnak neveztük, Soderberghét leginkább elliptikusnak mondhatnánk. Mivel a tereket többnyire csak részleteiben mutatja meg, gyakran nem alakul ki összefüggő térérzetünk, de ettől még nem rúgja fel a reális tér törvényeit.

Nagyon hangsúlyos formanyelvi eszköz Soderbergh *Solaris*ában a párhuzamos montázs használata az eltérő idősíkok megjelenítésére. Különösen markáns, és ritmikailag is megszerkesztett az a jelenet, amikor Rheya és Kelvin solarisi szeretkezését egyik múltbéli együttlétükkel párhuzamosan látjuk.

A filmben igen fontos vizuális motívum az állandó eső a földi jelenetekben. Az eső használata egyértelmű főhajtás Tarkovszkij előtt, csakhogy míg nála szimbólumként funkcionált, itt elsősorban hangulatelem, ami viszont már inkább a *Szárnyas fejevadás* hatását tükrözi.

Mint említettem, Tarkovszkijnál nagy szerepe van a dramaturgiai szerkezetbe beépített szimbólumoknak. Soderbergh filmjében mindössze egyetlen nagyon nagy erejű szimbólum van, ez pedig szintén Tarkovszkijt idézi, hiszen itt is egy kulturális ikonról van szó: Dylan Thomas verséről, bár természetesen egészen mást szimbolizál, mint a Tarkovszkijnál szereplő műalkotások. Dylan Thomas verse a regényben is megfogalmazott „*finis vitae sed non amoris*” eszményét hirdeti: „szeretők halnak, él a szerelem; és nem vesz rajtuk erőt a halál”.

A Tarkovszkijétől eltérő kulturális szimbolika, csakúgy, mint a történetet a műfajisághoz – akár a sci-fihez, akár a melodrámaéhoz – közelítő elemek, illetve a nyugati individualista filozófiai tradíciónak megfelelően az egyéni boldogság problémájának közép-pontba állítása Soderbergh filmjében is Lem „tükrör-elméletét” igazolja: a rendező a regényt saját kulturális és filozófiai tradíciójába illesztve értelmezte.

*

Összefoglalva tehát megállapíthatjuk, hogy Lem alapján véve műfaji, tudományos-fantasztikus, ismeretelméleti kérdéseket feszegető regényéből Tarkovszkij egy mélyen spirituális, komplex gondolatiságú, az elbeszélésmód és a formanyelvi eszközök tekintetében egyaránt radikálisan szerzői filmet, Soderbergh pedig egy kevésbé filozofikus hangvételű, feminista felhangokkal telített, sci-fibe oltott melodrámat készített, amelynek stíluselemeiben határozottan tetten érhető a nagy előd, Tarkovszkij hatása. Azt azonban ne feledjük, hogy ez az elemzés sem több pusztán relatív érvényű értelmezésnél, amelyet egy másfajta megközelítés éppúgy elavulttá tehet, mintha csak egy, a *Solaris* jelenségeit magyarázni kívánó hipotézisről lenne szó.

Irodalom

Baudry, Jean-Louis (1999): Az apparátus. *Metropolis*, nyár, 17.

Husserl, Edmund (1997): Utószó a Gondolatok egy tiszta fenomenológia és fenomenológiai filozófia kapcsán című művének második kiadásához. In Ricoeur, Paul: *Fenomenológia és hermeneutika*. Kosuth. 63.

Interjú Tarkovszkijjal a Solarisról. www.tarkovszkij.hu

Korcsog Balázs (2003): Titanisz az égben. *Filmvilág*, 3. 58.

Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos (1997): Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere. *Helikon*, 133.

Kovács András Bálint (1997): A gondolat filmje. *Metropolis*, nyár, 49.

Lem, Stanisław (1977): *Solaris*. Kriterion. 76.

Sobchack, Vivivan (2004): Amit az ujjaim tudnak. *Metropolis*, 3.

Tarkovszkij, Andrej (2002): *A megörökített idő*. Osiris. 113.

Czifra Réka

Eötvös Loránd Tudományegyetem, BTK,
Filmelmélet és Filmtörténet Szak